

看官・説話的・開場戯

——書かれた物語のプレゼンテーションをめぐる——

岡 崎 由 美

- 一 前言
- 二 話本
- 三 『三言』『二拍』
- 四 南戯
- 五 結語

一 前言

我説的是：唐僧到西天去取經，師徒四人跋山涉溪的趕路程。唐僧，他騎了一匹白龍馬；豬八戒，沙僧左右不離地緊跟行。你看！開路先鋒帶着頭前走，他就是大鬧天宮的齊天大聖孫悟空。（快板書『孫悟空三打白骨精』，一九八六年錄音）

物語が敘述されることにおいて、その物語のプレゼンター

看官・説話的・開場戯（岡崎）

ション自體が物語の立ち上がりなどのように係わっているのか。この發問は、とりわけ書かれた物語において、話者の設定や敘述の視點及び文體といった問題をも含むにせよ、創作論の結果としての物語構造ではなく、物語授受のフィールドをも取り込んだ敘述力學を捉えようとすることに基づく。

従つて、ここでいうプレゼンテーション——物語を語らうとするテキストが、コミュニケーションの質量をはらんだ言述の構成體として立ち現れること——は、書かれた物語において、物語授受を言述機能の力學的關係に還元するものである。このため、物語授受と言っても、本稿の考察は、その主體がどのような社會階層であつたかとか、口承されたものか創作かといった社會・文學史的問題を明らかにするものではない。

このような展望の一環として、本稿では、書かれた白話小説という物語叙述の営みが形成されるうえで、いわゆる話本から創作された白話短編小説への過渡期に焦点を置き、戯曲を視野に入れつつ、語り手介入を取り上げる。

廣義の語り手介入文は、「看官聽說」や「説話的、你錯了……」をはじめ、「不在話下」、「話分兩頭」、「這是後話」など講釋師の決まり文句のみならず、語り手が直接讀者に話す無標の批評的・解説的言辭をも含むであろう。白話小説が、讀み本としてむしろ意識的に講談調を模倣したことは、夙に指摘されている。語り手介入文は、この講談調による「物語外語り」の問題へも擴大されるが、本稿で扱うプレゼンテーションの問題と、重複しつつも、一致するものではない。ここではまず、自らを語ることによって自らを保證する叙述主體の有標性について、「看官」と「説話的」が形成する物語授受の自敘機能から考えることとしたい。

*なお、以下で調査の對象としたのは、「看官」と「説話的」およびそれに準じる呼稱（「你」「我」「列位」「自家」「在下」「小子」など）が顯示されているものである。「這個漢子實是好笑」と「看官、你道這個漢子實是好笑」は、いずれも語り手の言述で

あるにしても、プレゼンテーションの有標的保證において等價でも等質でもない。

二 話本

「看官（お客さま）」、「説話的（噺家）」が作るものの語りの場。いわゆる初期話本の形成において、講釋場でのものの語りの形態が書面の物語叙述に一つの（そして、後に白話小説叙述の唯一のものとなる）モデルを提供したことは疑いがな。しかし、書面上は、散文と韻文の混合、入話や散場句、「話説」「且説」「不在話下」「話休絮煩」といった講釋用語など、メディアの形式がまず優先しており、白話饒舌體が即この形式と結びついたわけではない。

例えば、『清平山堂話本』の『藍橋記』は、文言小説の節錄に入話の五言詩と散場句を加えただけのものであるし、『風月相思』も開場詩と散場詩のついた文言體といつてよい。『熊龍峰四種小説』の『孔淑芳雙魚墜扇傳』も、多少白話の語氣混じりの文言に、入話の詩と「話説」、「且説」を加えただけのものである。このように、作品個々は形式も文體も不均質であるが、メディアの形式は、その使用頻度と白話文體の硬軟度にある程度の親和性を持っている。

ところで、「看官」と「説話的」が形成する語りの場合は、書面において、どの程度自らのプレゼンテーションを活性化しているのだろうか。敘述主體として有標化された「看官」と「説話的」について、初期話本の代表とされる『清平山堂話本』、『熊龍峰四種小説』、および小説傳奇合刊本の小説四種を中心に見てみた。

『清平山堂話本』は嘉靖年間、『熊龍峰四種小説』は遅くとも萬曆年間、小説傳奇合刊本は萬曆末年の刊と推定されている。

『清平山堂話本』

勿頸鴛鴦會

①説話的、你道這婦人住居何處？姓甚名誰？元來是浙江杭州府武林門外落鄉村，一個姓蔣的生的女兒，小字淑珍。

②説話的、張二官當時見他殷勤，已自生疑七八分了，今日轉個滿懷，轉成十分。

③在坐看官，要備略，請看敘大略，漫聽秋山一本『勿頸鴛鴦會』。

花燈轎蓮女成佛記

看官・説話的・開場戲（岡崎）

④自家今日說個女娘子因誦蓮經得成正果。

⑤你道這害怕人？乃是情色相牽。若兩邊皆有意，不能完聚者，都要害倒了，方是謂之「相思病」；若女子無心，男子執迷了害的，不叫做「相思病」，喚做「骨槽風」。

戒指兒記

⑥自家今日說個丞相，家住西京河南府梧桐街兎演巷，姓陳名太常。

『熊龍峰四種小説』

張生彩鸞燈傳

⑦有幾般討探之法，說與郎君聽着。做子弟的牢記在心，勿忘調光經。

⑧你看，世間有這等的痴心漢子，實是好笑。

⑨你道花箋上寫的甚麼文字？原來也是個如夢令。

⑩説話（的），因何三四里路，走了許多時光？只爲那女子小小一雙腳兒……

小説傳奇合刊本

李亞仙

⑪你道那女子是誰？却是：五百年前冤孽，生前七世仇

家。……原來這女子就是李亞仙。

女翰林

⑫看官，你道爲何單表那兩個嫁人不着的女子？只爲如今要說一個聰明女子，……

⑬你道寫的甚字？

王魁

⑭看官，桂英是娼妓，王魁是隣邦官府，這信誰人敢傳？原來就是始初同王魁到桂英家里去的那萊陽朋友，特地寫書報他的。

引用が長くなったが、ざっと見たところ、これではば全部である。嚴密に言えば、「我」「你」「自家」は、「看官——說話的」が保證されたいうえでの二次的形態であり、自敘機能の有様性はかなり落ちるといわねばならない。他にも、『張于湖誤宿女貞觀記』や『杜麗娘慕色還魂』など、類書に收録された初期話本の面影を持つものを眺めてみたが、その未成熟な白話體のなかに看官と說話的の自敘機能は見當たらぬ。

看官と說話的が有様化しやすいのは、まず、物語の語り始めである。これから本題に入ることを示し、本題のアウトラインを入話（まくら）と關係づけながら語る（例④）のは、

書面における假構の「說話的」であるが、これらの話本では、開場詩のあと、いきなり「話說」で本題が始まるのも珍しくない。これは、入話が十分に活性化しておらず、本題と結びつける力が弱いためであらう。入話の大半が物語ではなく韻文であること、且つ開場詩として、内容よりも、敘述の始まりを示す形式的機能の方が強く求められていることが考えられる。

言い換えれば、物語をどこからどうやって立ち上げるかということは、テキストレベルでプレゼンテーションの問題としてはほとんど意識されていない。語られる物語は、付與されたものとして既にあるのであって、それを出現させる自敘行爲は、ジャンルの形式にすり替えられている。開場詩を書く／＼唐代文言小説の節録を書く／＼散場詩を書く／＼ということが、しかしもはや單なる文言小説の節録ではない異質なジャンルを形成するのは、プレゼンテーション自體を敘述のダイナミズムに還元する苦慮をほとんど必要としない、先驗的レベルによっている。

ここで確認しておきたいのは、看官と說話的の人稱形である。假構の講釋師が假構の聴衆に語るというプレゼンテーシ

ヨンにおいて、いわゆる一人稱敘述のように、語り手が常に「我」であるかという点、そうではない。例えば、例①の「説話的、你道這婦人住居何處？」の「你」は、「看官」から見た「你」すなわち「説話的」である。一方、それ以外の「你」は、「説話的」から見た「你」すなわち「看官」である。

實際の講釋場では、本當に聴衆から、「おい、嘶家、その女はどこ人間だつてんだ」と聲が飛んでいたかもしれないし、或いはこの段階で、既に講釋師の語りに「おい、嘶家」という一人芝居の手法があつたかもしれない。しかし、書面上でその來源を判別することは大して意味がない。實際のやりとりを寫し採つたにせよ、講釋師の一人芝居を模倣したにせよ、書かれた言述は、代言體直接話法による「看官」と説話的」の間答を演じるのみである。そして、これは、間接話法を用いた講釋師による自問自答的敘述とはコミュニケーションの質量を異にする。

三 『三言』『二拍』

白話の短編小説集は、明末から清初にかけて盛んに編集出版されるが、その嚆矢となつたのが、『三言』『二拍』であ

看官・説話的・開場戯（岡崎）

る。『三言』のうち、『古今小説』は泰昌・天啓間、『警世通言』と『醒世恒言』は天啓年間、また『二拍』は崇禎年間の出版とされている。

個々の作品は、宋・元の舊作、明人の作、話本の改作、文言小説の翻案或いは書き下ろしなど、出自・來源が詳考されてきた。『三言』と『二拍』の位置づけの差は、全體のほぼ三分の一を宋元舊本が占めるとされる『三言』に對して、『二拍』が基本的に書き下ろしの作品集とされることに由來するであらう。

「看官」と「説話的」が、ナレーションの主體として有標化されるのは、單純に卷數を數えても、増加の傾向にある。

『古今小説』（以下『古』と表記）

四十卷中十七卷

『警世通言』（以下『警』と表記）

四十卷中十八卷

『醒世恒言』（以下『醒』と表記）

四十卷中三十卷

『初刻拍案驚奇』（以下『初』と表記）

四十卷中三十四卷

『二刻拍案驚奇』（以下『二』と表記）

三十九卷中三十五卷(うち一卷『初』と重複)

もとより、これは出現の密度を表さない。一卷中たった一度、「看官、你道」との呼び掛けのみの場合もあれば、

列位莫道小子說風神與花精往來，乃是荒唐之語。……列位若不信時，有一段灌園叟晚逢仙女故事，待小子說與列位看官們聽。若平日愛花的，聽了自然將花分外珍重。內中或有不惜花的，小子就將這話勸他，惜花起來。(『醒』卷四)

のように、殊更に「お客さま」「私め」と連呼し、しかもこうしたセットが一卷中に何度も出てくる場合もある。ただ、全體的に見て、一卷中に一箇所のみというケースはむしろ稀であり、連鎖的に増加していることは確かである。

そこで、こうした密度も含めて、もう少し詳しく見ていくことにしたい。

1. 正話冒頭部、即ち入話の終了から正話の導入に到る連結部において、「看官—説話的」の自敍機能は、定着を進めたといつてよい。『清平山堂話本』や『熊龍峰四種小説』らが、おおむね「説話」といきなり正話を開始するのに對し、『古』

は十卷、『警』は八卷、『醒』は十三卷、『初』は二十一卷、『二』は二十七卷が、「看官」「説話的」を顯示して、正話を導き出す。

しかも、これらはいずれも、「你聽」「我說」といった單純な代名詞によるものではなく、「看官」「列位」「説話的」「在下」「小子」など、コミュニケーションの出自をはっきり再現しようとする指標性が特徴的である。

・説話的、你說那戒色欲則甚？自家今日說一個青年子弟，只因不把色欲警戒，去戀着一個婦人，……變成一本風流説話。(『古』卷三)

・如今在下再說個先憂後樂的故事。列位看官們，內中倘有胯下忍辱的韓信，妻不下機的蘇秦，聽在下說這段評話……(『警』卷十七)

・説話的、為何今日講這兩三個故事？只爲自家要說那三孝廉讓三立高名。……聽着在下講這說故事，都要學好起來。(『醒』卷二)

このように、入話をしめくくり、正話を導入する際、「看官—説話的」の語りの場が明示されるナレーションは、『醒』

を経て、『初』『二』でほぼ習慣的な運用に達したといえる。

なお、『初』『二』では、

・這四句詩，頭一句「掌書仙」，你道是甚麼出處？且先聽小子說來。（入話）……這是掌書仙的故事，乃是倡家第一個好門面話柄。……而今小子說一個妓女，爲一情人，相思而死，又周全所愛妹子，世得從良，與看官們聽。（『初』卷二十五）

・看官且聽小子說……（入話）……這是人人曉得，小子不必再來敷演。如今說一個棋家，……也是一段希罕的故事，說與看官們聽一聽。（以下正話）（卷二）

のように入話の説き起しにも使用する例が幾つかある。巻數で比較される以上に、冒頭での使用密度は飛躍しているといえる。これは、そもそも『三言』には、入話のないものが過半数であるのに對し、『二拍』では、ほぼ全てに入話があり、且つ複數の話を連ねた入話も少なくないことと関連しう。

看官・説話的・開場戲（岡崎）

2. 物語展開における因果關係の必然性を解説する部分に、「看官―説話的」の導入が進行している。

これは、前出の「熊龍峰四種小說」例⑩や「王魁」例⑭に見られるもの。物語の進行を停止し、語り手が直接受け手に解説・意見の開陳を行うもので、いわゆる語り手介入文の本領ともいえるものである。

看官們，你道三巧兒被蔣興哥休了，恩義斷絕，如何怎地用情？他夫婦原是十分恩愛的，因三巧兒做下不是，與哥不得已而休之，心中兀自不忍，所以改嫁之夜，把十六隻箱籠，完完全全的贈他。（『古』卷一）

看官，你想那老嫗乃是貧窮寡婦，倒有些義氣。一個從不面識的患病小廝，收留回去，看顧好了，臨行又賚贈銀兩，依依不舍。像這班隣里，都是鬚眉男子，自己不肯施仁仗義，及他人做了好事，反又擷唇簸嘴。可見人面相同人心各別。閒話休題。（『醒』卷二十七）

といった講師自問自答型の増加はいうまでもないが、特徴的なのは、「看官―説話的」對話型の形成である。「説話的、

你錯了（嘶家，おかしいぞ）」「説話的，依你說（嘶家，お前は……というが）」「説話的，我且問你（嘶家，ちょっと聞くがな）」という發話に對し，「看官聽說（お客さま，お聞き下さい）」「看官，你有所不知（お客さま，ご存じないでしょうが）」「看官，你可曉得（お客さま，お分かり下さい）」といった定形的呼應關係の定着が見られる。これは，『醒』に至って飛躍的に増加し，且つ『初』『二』では，割り込み部分も饒舌化の度を深めている。以下はその一例である。

説話的，你錯了。據着『三元記』戲本上，他父親叫做馮商，是個做客的人，如何而今說是做官的，連名字多不是了？看官聽說：那戲文本子，多是胡謔，豈可憑信？（以下百八十字解說，略す）所以小子要說馮當世的故事，先據正史，把父親名字說明白了，免得看官每信着戲文上說話，千古不決。間話休題，且說……（『初』卷二十八）

3. 正話の冒頭以外で，敘述の手順自體について，「看官——説話的」が割り込み，解説する。これは，通常「不在話下」「話分兩頭」「這是後話」などの講釋用語に相當するものである。『古』『警』では，これと判別できるほど明白な

例が見當たらないが，『醒』以下，その定着が見られる。

・看官們牢記下這個話頭，待下同表白。（『醒』卷二十六）

・説話的，我且問你，嘗聞好古老傳說，那青泥白石，乃仙家糧糗，……這李清兩件既已都會飽食，……分明是神仙了，如何却送在大蟲口裏？看官們莫要性急，待在下慢慢表白出來。（『醒』卷三十八）

・説話的，難道潘家不見媳婦罷了，憑他自在那里快活不成？看官，話有兩頭，却難這邊說一句，那邊說一句，如今且聽說那潘家。（『初』卷二）

・説話的，難道好人家女眷面前，好直說得道「送此珠子求做那件事一場」不成？看官，不要性急，你看那尼姑巧舌，自有宛轉。（『初』卷六）

・説話的，若只是這樣解不出，那兩個夢，不是枉做了？看官不必性急，凡事自有個機緣。（『初』卷十九）

・你道又是甚事？看官，且放下這頭，聽小子說那一頭。
 (『二』卷五)

・看官牢記話頭，這回書一段說夢，一段說眞，不要認錯
 了。(『二』卷十九)

『初』卷二の例は、明らかに「話分兩頭」というだけのことだが、決まり文句一言による切り替えに較べて、これら「看官」と「説話的」のやりとりが、どれほど饒舌なナレーションを形成するかは一目瞭然であろう。

以上のように、「看官—説話的」が形成する語りの場の再現は、『醒』を飛躍のポイントとして、『初』『二』では積極的に運用されている。これは、『醒』が『古』『警』に較べて明人の創作とされるものが多いこと、『初』『二』が基本的に創作とされていることと無縁ではあるまい。また、これは、今後更に詳細に検討すべきではあるが、『醒』から『初』『二』に至って篇幅が増長し、ほぼ安定した白話饒舌體のナレーションを獲得したことも関係があらう。胡士瑩氏は、『三言』の特徴の一つに、読み本としての『三言』が、宋元舊話本を

看官・説話的・開場戲(岡崎)

踏襲するにあたって、「讀む」のに目障りな講釋師の用語を削ったことをあげている。⁽⁴⁾しかし、「權做個聽勝頭回」という杓子定規な決まり文句のかわりに入ってきたのは「看官、而今聽小子先說一個好笑的，做個入話(『初』卷二十二)」といった、敘述主體有標化による物語提供の自叙機能であった。

四 南 戲

二節、三節で見てきたように、「看官—説話的」の有標化と白話ナレーションの饒舌性は、相俟っている。『二拍』は、『三言』以上に「嘶家、おまえは」「お客さま、私めが」と積極的に顔を出し、しかもくどくどとおしゃべりする。そのおしゃべりが行きつくところまで行った例が幾つか、『初』に見られる。「看官—説話的」對話型ナレーションである。

・「説話的，你說錯了。那國里銀子這樣不值錢，如此做買賣，那久慣漂洋的帶去多是綾羅段匹，何不多賣了些銀錢回來？一發百倍了。」「看官有所不知，那國里見了綾羅等物，都是以貨交兌，我這里人也只是如此，反便宜。如今是買喫口東西，他只認做把低錢交易，我却只管分兩，所以得利了。」説話的，你又說錯了。依你說來，那航海的何不只買

喫口東西、只換他低錢、豈不有利？……」「看官、又不是這話。……問話休題。且說……」（『初』卷一）

・「小子要說正話、不得工夫了。」「說話的、爲何還有一個正話？」「看官、小子先前說這兩個、多是一世再世、心里牢牢記得前生、以此報了冤仇、還不希罕。……聽小子表白來。」（『初』卷三十）

「」は便宜上、筆者がつけた。既に述べたように、代言體直接話法で「看官—說話的」のやりとりを定型的に呼應させるのは、既に形成を見ている。しかしそれは、「說話的」との呼び掛けに「看官」と呼應して終わるのが通常である。このように、恰も劇中劇のごとく會話をするというのは、『初』の特徴といえるだろう。プレゼンテーションのレベルで、ナレーションは、物語の外側にいる假構の說話的と看官に扮して、自者と他者を切り替えながら、會話を演じるのである。

この自者と他者が相對化したコミュニケーションから想起されるものに、南戲における「副末開場」がある。

「副末開場」とは、南戲の上演において、幕開きに副末も

しくは末が登場し、まず上演する演目の主旨を象徵する歌を歌い、次いで樂屋に演目を尋ねる。

〔問内科〕 且問後房子弟、今日數演誰家故事？那本傳奇？
〔內應科〕 三不從琵琶記。

〔末〕 原來是這本傳奇。待小子略道幾句家門、便見戲文大意。（元・高明『琵琶記』）

〔問内科〕 借問後房子弟、今日搬演誰家故事？那本傳奇？
〔內應科〕 今日搬演一本范蠡謀王圖霸、勾踐復越亡吳、伍

子胥揚靈東海、西子扁舟五湖。

〔末〕 原來此本傳奇。待小子略道家門、便見戲文大意。
（明・梁辰魚『浣紗記』）

演目を確認した末は、今度は演目の大筋をまとめた歌を歌い、退場する。そして、本題の上演が始まる。小説の「入話」と「正話」の連結部に相當するといえる。⁽⁵⁾

この對話は、戲文の初期作品とされる『張協狀元』と『宦門子弟錯立身』の「副末開場」では、

〔末白〕……前回曾演，汝輩搬成。這番書會，要奪魁名。占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因。廝羅響，賢門雅靜，仔細說教聽。（『張協狀元』）

〔末出白〕……賢每雅靜看數演，『宦門子弟錯立身』。（『宦門子弟錯立身』）

のように、必ずしも樂屋との對話にはなっていないが、これより少し遅れるとされる『小孫屠』では、

〔末上白〕……後行子弟，不知數演甚傳奇？

〔衆應〕『遭盆吊沒興小孫屠』

と、その原初的形態がみられる。以後、明・清傳奇で「副末開場」の一齣は様式化した。これに伴い、副末の歌のみならず、樂屋との對話部分も記述したり、或いは「問答照例」と記述する南戯の脚本は多い。

副末は、登場人物には扮しておらず、口上役として登場し、直接観客に語りかけもしたが、樂屋とのやりとりの方が、主要な形式として慣例化したものと思われる。

看官・説話的・開場戯（岡崎）

この樂屋の介入は、開場部分のみならず、上演進行中にも、

〔末上〕……自家是漢朝一個小黃門，……如今天色漸弱，正是早朝時分。官裏升殿，怕有百官奏事，只得在此祇候。

〔内問〕怎見得早朝時分？

〔末〕但見銀河清淺，珠斗斑斕……

（前出『琵琶記』第十六齣）

〔末上〕……自家乃趙府中程嬰是也。我老公分付安排酒，在十里長亭勸農。你看今年強似去年。

〔内問〕怎見得？

〔末〕不用管絃竹，何須錦褥褥。牆南村北果然桃李弄精神……
（明・徐元『八義記』第八齣）

のように、一種ちゃちゃを入れる形で、見られる。樂屋は、登場人物の誰かに想定される必然性をもたず、且つ口上役にすらなることもなく、介入する。そして、物語内世界の時間や空間を共有していない立場から、描寫・解説を促す働きを

している。

戯曲のプレゼンテーションは、現實の某という役者のレベル、生・旦・淨・丑といった行當のレベル、物語の登場人物のレベルが、個の肉體において一體化しており、そのため、作中人物は、同時に個に分割された語り手でもある。これが、代言體の基本システムであるため、講釋ならば講釋師による物語外語りとなる部分でも、

【風入松慢】〔旦上〕落花無主亂紛紛，切莫恨殘春。佳人自古多薄命……「早被嬋娟誤，欲妝臨鏡慵。……奴家西施。你道爲何說此幾句？我自分儀容絕世，聰俊過人……」

（前出『浣紗記』第二十六齣）

と、語り手（旦）＝登場人物（西施）の言述に歸屬するのが通常である。彼（彼女）が何者であるかがその發話に價值を持たせ、且つこの叙述主體の有標性は、今まさに進行している物語内から保證を得る。

觀客に向かつて開かれた舞臺上で演じられることは、すべて「作中人物＝語り手」による、同時進行の物語になつてしまふ。⁽⁶⁾戯曲が書面化して、役者の實質的肉體が消えても、作

中人物のセリフは、作中人物同士で交わされるだけのものではない。「自報家門」に顯著なように、作中人物は、自分の屬する世界を語る語り手として、自分がなぜここにいるのかを觀客に向かつて語るのである。

戯曲のセリフは、可變的で残りにくいことと、藝術性・文藝性の中心が歌に向けられることから、十分な注目を得ていないように思われるが、レーゼ・ドラマとして見た場合、⁽⁷⁾更に分析を要すであらう。

舞臺上の西施の口から飛び出す講釋師めいたセリフは、はからずもプレゼンテーションが、物語内から自敘機能を生成させるといふ點で、白話小説と好一對をなす。既に話本から『三言』『二拍』への過程で見たように、物語がジャンルの形式の中へ投げ出された段階から、假構の「看官＝説話的」が有標化されることを通じて、プレゼンテーションは、語られる物語外に自敘機能を生成しているからである。⁽⁸⁾南戲の副末開場や樂屋介入は、物語のプレゼンテーションが「作中人物＝語り手」の言述から生成することに對する、ささやかな逸脱ともいえる。

こうして見ると、『二拍』に見られる「看官＝説話的」の劇中劇（この場合は劇外劇というべきか）的對話と、副末開

場での對話は、プレゼンテーションの自敘機能——テキストの立ち上がりから自ら保證する敘述力學——を軸に對應する。語られる物語を挟んで、相對的な自者と他者として顯在化し、對話する語り手。物語内世界に係わりをもたず、役割のみがあって、個としての素性を持たない語り手。近代の書簡體小説のように、プレゼンテーションの自敘機能自體が、物語内部から檢證されていく必然性を持たない。彼がどのような語り手で、なぜここで物語を語っているのかは、物語の内容がいくら進行しても明らかにされないし、また、される必要もないのである。

五 結 語

白話小説における「看官——説話的」の有標化は、講釋口調の模倣という行爲において、その模倣行爲自體を、テキストの内部からではなく、書場のコミュニケーション原理という社會的コンテキストから保證することを前提としていた。従って、読み本化とともに敘述主體の有標化が進行したことは、テキストがその自敘機能の保證を檢證することから、切り離される動きを促進した。「説話的」という自明の語り手導入は、ナレーションの手法にとどまらず、その自明性を物

看官・説話的・開場戲（岡崎）

語文化の發想のレベルにまで擴大し、檢證不要のものとしてしまったのである。

南戲のプレゼンテーションの問題、白話敘述形成の問題は、今後さらに検討する必要があるが、小説とは異なり作中人物が語り手を兼ねる形態において、なお、物語の外に、副末といふ樂屋といふ、檢證不要の語り手を求めたことは、考慮する必要がある。

なお、戯曲の脚本には、もう一種、「看官——説話的」の對話と對象軸を構成する例がある。これは、プレゼンテーションの自敘機能が物語内部から生成される本來的様態の中で構成されるものである。

〔貼上〕……俺春日夜跟隨小姐，……小姐一會沈吟，逡巡而起，便問道：「春香，你教我怎生消遣那？」俺便應道：「小姐，世沒個甚法兒，後花園走走罷。」小姐說：「死丫頭！老爺聞知怎好。」春香說：「老爺下鄉，有幾日了。」

（明・湯顯祖『還魂記』第九齣）

戯曲のセリフは、通常、作中人物（＝語り手）の視點に立った一人稱で語られるのだが、これは、セリフの中に、物語

が代言體直接話法で提供されており、セリフ饒舌化の顯著な例である。貼ニ春香は、恰も講釋師のような語り手として、自らのセリフの中で、小姐と自分の對話を演じる。且つ興味深いのは、「俺」と自稱してきた人稱形が、最後に「春香」と他者化の指標を帯びていることである。この例は、戯曲がレーゼ・ドラマ化すること起因するであろうが、その際の講釋體との接觸を考えさせる。

そして、これは、小説が、物語外に有標化された自者と他者に會話を促したのに對し、物語内の更なる自者と他者の會話を構成している。この物語外會話の饒舌化とセリフ内會話の饒舌化は、プレゼンテーションの自敘機能自體が、自らの力學の働く方向に沿って、その生成の場（物語外語り手の言述：作中人物ニ語り手の言述）を活性化させようとする運動に歸着するのである。その運動源は、戯曲・小説がともに辿った書面化のなかで、再檢證しなければならぬだろう。

* 本稿は、一九九二年八月、中國古典小說研究會夏合宿での口頭發表を、加筆訂正したものである。なお、本稿執筆中に、中里見敬氏の「話本小説における物語行為」（東北大學文學會『文化』56—1・2、一九九二年九月）の刊行を見た。一部に重なる點も

あるが、基本的に、テーマ及び研究對象が異なっているので、このまま發表することとした。

使用テキスト

『清平山堂話本』（據內閣文庫藏殘本十五篇・天一閣舊藏殘本十二篇影印、臺灣世界書局、一九五八）

『清平山堂話本』（譚正璧校點、上海古籍出版社、一九八七）

『熊龍峰四種小說』（王古魯校注、上海古籍出版社、一九八七）

『古本平話小說集』（路工・譚天合編、人民文學出版社、一九八四）

『全像古今小說』（據內閣文庫天許齋藏板刊本影印、ゆまに書房、一九八五）

『古今小說』（許正揚校注、人民文學出版社、一九七九）

『警世通言』（據金陵兼善堂刊本影印、ゆまに書房、一九八五）

『警世通言』（嚴敦易校注、人民文學出版社、一九八〇）

『醒世恒言』（據金闡葉敬池刊本影印、ゆまに書房、一九八五）

『醒世恒言』（顧學頤校注、人民文學出版社、一九七九）

『拍案驚奇』（據金闡安少雲刊本影印、ゆまに書房、一九八六）

『拍案驚奇』（章培恒整理・王古魯注釋、上海古籍出版社、一九八二）

『二刻拍案驚奇』（向友堂刊本影印、ゆまに書房、一九八六）

『二刻拍案驚奇』（章培恒整理・王古魯注釋、上海古籍出版社、一九八四）

『永樂大典戲文三種』（據中華民國二十年古今小品書籍刊行會排印本影印、臺灣長安出版社、一九七八）

『永樂大典戲文三種校注』（錢南揚校注、中華書局、一九七九）

『六十種曲』（中華書局、一九八二）

注

（1）遼寧人民廣播電臺放送的藝能番組による。

（2）胡士瑩『話本小說概論』第十三章第二節付録（中華書局、一九八〇）、路工『訪書見聞錄』「古本小說新見」（上海古籍出版社、一九八五）

（3）入話の無いものは、『古』二十四篇、『警』二十六篇、『醒』二十六篇、『初』二編、『二』二編。

（4）『話本小說概論』第十二章第二節。

（5）錢南揚『永樂大典戲文三種校注』前言。

（6）拙論「蘇門嘯」と「拍案驚奇」—發話のプロフィール—（『中國文學研究』第十四期、早稻田大學中國文學會、一九八八年十二月）参照。

（7）もとよりこれは、どの作品がレーゼ・ドラマであって、どの作品が實際の上演に使われた脚本であるか、分類することに結びつけるものではない。

（8）白話小説が、「若還是說話的同年生、並肩長、攔腰抱住、把臂拖回」、「看官聽說、若是此時說話的在旁邊、一把把那將軍扯了開來……」と語りの時間と物語の時間の距離をとる方向

看官・說話的・開場戲（岡崎）

に傾くのも、この自叙機能の保證と係りがあるろう。

（9）『還魂記』では、他にも、第四齣の末の「自報家門」で、「自家南安府儒學生員陳最良」に始まり、落ちぶれた境遇を語る自己紹介の後、「這都不在話下」と話題を轉換し、今、自分がここにいる原因となった出来事（「昨日」杜太守から令嬢の家庭教師を頼まれたこと）を物語る。こういった例は他にも見受けられ、物語内登場人物が、観客に直接一人語りの立場で向き合って、舞臺上の「現在」とは時間軸の異なる語りを發するとき、講釋師的語り手になりやすい例として見ることができよう。